

La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?

Sophie Guhéry

Numéro 36, automne 2004

Mutations de l'action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041575ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041575ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guhéry, S. (2004). La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? *L'Annuaire théâtral*, (36), 44–57. <https://doi.org/10.7202/041575ar>

Résumé de l'article

Parmi toutes les formes d'art qui actuellement nourrissent un théâtre « en crise », la danse contemporaine nous apparaît comme un formidable laboratoire d'une « action nouvelle ». On remarque en effet que beaucoup d'éléments qui la façonnent correspondent aux préoccupations d'un théâtre « postdramatique ». Il s'agit essentiellement du rapport étroit qu'elle entretient avec la notion d'immanence, de son détachement par rapport au sens prédéterminé et de sa capacité à être comme aux sources d'un « drama pur ». Que cela soit recherché ou pas par ceux qui la font, la danse est productrice « d'effets théâtre ». Une action physique et non pas « active » s'y révèle, tenant aussi bien au traitement du corps, de l'état, de la situation et de l'espace qu'au potentiel déployé par la représentation spectaculaire dans son ensemble, stimulant l'activité réceptrice.

Sophie Guhéry
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?

La question du rapport entre danse et théâtralité, notamment illustrée par l'ouvrage de Michèle Fèbvre (1995), n'est pas neuve. Le parallèle entre danse et théâtre traverse au fil du temps les deux arts, et les limites souvent floues de leurs territoires peuvent donner l'impression qu'ils se les partagent. Cependant, malgré une volonté d'autonomisation, les dénominations « compartimentant » bon nombre des représentations scéniques contemporaines (« danse-théâtre », « théâtre chorégraphique », « théâtre gestuel », « théâtre de mouvement », « théâtre d'images »...) demeurent imprécises. Les créateurs eux-mêmes brouillent fréquemment les cartes et s'attribuent plus la « conception » que la chorégraphie ou la mise en scène d'un spectacle, ou se définissent comme « artistes » touchant entre autres au théâtre ou à la danse (Jan Lauwers, Pina Bausch...).

Au-delà des éventuelles querelles d'analystes ou de praticiens, on peut constater que les fascinations qui s'exercent entre les différents arts se trouvent exacerbées sur la scène contemporaine. Des questions esthétiques aussi diverses que celles du mouvement, du sens, de l'action, du récit, de la présence, de la représentation... sont posées par le théâtre, le cinéma, la vidéo, la danse mais aussi au travers des arts plastiques, des installations, des performances...

La danse contemporaine étant, me semble-t-il, foncièrement empreinte de théâtralité, il n'est pas étonnant que divers éléments de la recherche et de la création chorégraphiques actuelles se trouvent un écho dans des formes théâtrales dites « postdramatiques » (Lehmann, 2002).

Historiquement, le théâtre a longtemps supposé « drame » et « action ». La « crise du drame » – et celle de l'action qui lui est adjacente – donne lieu, moins à un simple rejet de ce qui le constituait auparavant qu'à une forme de dépassement et/ou de *déplacement* de ces éléments. Si l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann évoque cette idée, nous tenterons ici de défricher certains des aspects de ce *nouveau* drame qui dans la danse – mais pas seulement! – trouvent matière à création.

Le déplacement suggérant qu'on passe d'un lieu à un autre, la danse ne constituerait-elle pas l'un des terrains d'investigations d'un large pan du théâtre contemporain en quête de nouveaux *modes d'action* et donc d'un nouveau territoire? Pour le théâtre, la danse serait une forme de laboratoire : chez elle – et avec elle –, on cultiverait certaines des cellules souches du corps d'un théâtre à venir. Celui qui, depuis quelques décennies, se cherche et finira peut-être, après avoir joué le jeu de la transversalité artistique, par acquérir une nouvelle autonomie.

Danse et immanence

Avant de préciser ma pensée sur l'intérêt que le théâtre contemporain peut porter à la notion d'immanence, voyons ce qu'elle recouvre dans la danse, ce qui peut la lier à elle.

En premier lieu, ces accointances sont philosophiques. Plus précisément, le véritable « fond de pensée » (Louppe, 2000 : 13) qui sous-tend la danse contemporaine et qui, au cours du siècle, l'a façonnée, est profondément marqué par la phénoménologie. Une étude menée sur la question de l'intentionnalité en danse contemporaine¹ m'a permis d'établir la singularité des connexions qui se font entre la pensée d'un Husserl ou d'un Merleau-Ponty et le travail de la danse, la philosophie de ses pratiques et de ses modes de création. Un retour sur les origines philosophiques du mot « intentionnalité » – que les analystes de danse emploient pour parler d'une danse empreinte de théâtralité – est assez éloquent et intéressant à mettre en parallèle avec la « pensée » de la danse, aussi bien d'un point de vue idéologique que pratique.

Les artistes de la grande modernité – la danse moderne d'avant 1950 – ayant d'abord cherché à libérer le corps de tout modèle imposé et à inventer un corps *autre*, une

1. « La question de l'intentionnalité en danse contemporaine, de la spécificité d'un terme à la spécificité d'un art », mémoire de maîtrise présenté à l'Institut d'études théâtrales de Paris III, sous la direction de Joseph Danan et de Laure Guilbert, 2002.

corporéité propre à chacun, invitaient, comme le prône la phénoménologie, à un retour au « corps propre » se défaisant du « corps objet » (Merleau-Ponty, 1945). Ainsi, Merleau-Ponty s'opposant aux méthodes objectivistes appliquées à la connaissance de l'humain, insiste-t-il sur le rapport d'immédiateté que chacun a avec son corps, sans en avoir *a priori* conscience. Le corps propre n'est pas observable, il est le lieu d'épanouissement de ma subjectivité et constitue le médiateur grâce auquel je suis en relation avec les choses et avec autrui. Cependant, le corps propre est un corps *vécu* qui trouve son sens dans la matérialité même de son existence.

Partant de ce « corps propre », la danse contemporaine se défait d'un corps prédéfini. En effet, si le danseur contemporain n'a plus vraiment à inventer d'*autre* corps – Isadora Duncan, Mary Wigman, Merce Cunningham et bien d'autres ayant déjà largement exploré ce domaine –, il cherche cependant « à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier ». Le danseur d'aujourd'hui reste à l'écoute de son corps en utilisant des pratiques, « des philosophies corporelles, des enseignements divers, sans cesse en mutation » (Louppe, 2000 : 62).

Il ne s'agit pas ici de « réduire » la pensée de la danse à la seule phénoménologie, philosophie qui d'ailleurs traverse les autres arts contemporains. Mais nombre des thématiques rendant compte du passage pour le danseur de sa pratique quotidienne, au moment de la représentation – comme des phases de recherche et de création –, rejoignent singulièrement des préoccupations relatives à l'émergence, à l'indéterminisme, à l'expérience du moment... bref à l'immanence plus qu'à la transcendance. Ce qui n'exclut pas le fait que « quelque chose » transcende ensuite ce qui sur scène advient... « Composer en danse, ce sera toujours compter sur la révélation de l'instant et sur elle seule », écrit Laurence Louppe (2000 : 246) qui, dans son ouvrage sur la poétique de la danse contemporaine, développe assez largement l'idée que le corps est toujours en devenir; la plupart du temps, lorsque danseurs et chorégraphes se retrouvent sur un projet commun, il est nécessaire qu'ils définissent ensemble la corporéité qui, pour la circonstance, les unira. D'un point de vue technique, mais également à partir de la corporéité particulière de chacun des interprètes. Quant au mouvement, il est, lui aussi, toujours à venir, qu'il naisse de l'improvisation des danseurs ou qu'il soit préécrit par le chorégraphe; la danse a cette particularité de ne partir de « rien », ou plutôt de ce qui surgit.

Et, dans son déploiement, ce rapport à l'émergence se poursuit. Si l'observation des modes de création va dans ce sens, le passage à la scène et à la réception du spectacle exacerbent ce rapport au présent, à *l'hic et nunc* de la représentation.

Bien sûr, le fait qu'il s'agisse de danse suppose une mise en valeur du présent, tant la danse est profondément marquée par son caractère éphémère et évanescent. Elle échappe à la mémoire du spectateur, ce dernier saisit un mouvement qu'il ne pourra objectivement mémoriser. Les constatations que l'on peut faire quant à sa difficulté à saisir un sens « explicite » immédiat corroborent cette idée. Historiquement, la danse a toujours mis en échec la parole : on lui a reconnu la capacité à être plus efficace que la parole, à être plus immédiate qu'elle, plus rapide même. L'œuvre dansée est plus fugace que les mots et il est difficile de la juger tant sa référence objective est instable (Guy, 1991). La danse ne se saisit fondamentalement que dans l'instant même où elle se fait.

Si la présence du danseur est requise, comme celle de l'acteur, l'état d'hypersensibilité dans lequel il se trouve au moment de la représentation renforce ce phénomène. Le fait qu'on accorde souvent beaucoup d'importance au corps de l'interprète, à l'histoire et au vécu qui le marquent inscrit la prestation du danseur dans un réel qui, *a priori*, se défait de l'artifice. On s'intéresse à la « vérité » d'une présence, comme on se plaît à interroger le faux-semblant de cette vérité. Je pense ici au travail de Caterina Sagna, qui, notamment dans *Sorelline*², ironise sur le besoin d'être « faussement vrai » du danseur. Mais, pour en revenir aux investigations « phénoménologiques », disons encore qu'on s'attache souvent à faire jaillir du corps de l'interprète nombre d'images et de sens cachés. Le sens n'est pas amené de l'extérieur, il surgit de l'intérieur.

Une présence au(x) sens

Le sens qui émane de la danse est avant tout perceptif. Si quelques études, encore trop rares, suggèrent qu'au sein du processus spectaculaire, les relations entre la scène et la salle touchent au sensoriel et sollicitent chez le spectateur bien d'autres canaux que les seuls sens « nobles » que sont la vision et l'ouïe (Pradier, 1994 : 18), beaucoup évoquent la particularité du rapport kinesthésique qui s'instaure entre la danse et son spectateur : « [...] à plus qu'ailleurs, la double présence danseur-spectateur, qui est aussi une rencontre de corps, s'actualise dans un rapport intensifié : dialogue d'autant plus saisissant pour la rencontre des esthésies qu'il implique une rencontre dans le temps et dans l'espace » (Louppe, 2000 : 21). Véritable expérience, la danse contemporaine intensifie les relations de corps à corps. Sciences humaines et sciences chorégraphiques s'accorderaient déjà sur un point : « le tonus postural parle à la conscience du spectateur » (2000 : 75).

2. Spectacle créé en octobre 2001 au Centre d'art Vooruit de Gand (Belgique) et présenté en février 2002 au Théâtre de la Bastille à Paris.

L'interview de spectateurs à la sortie de spectacles confirme ce point de vue³. La danse a la particularité d'émettre plus de signaux que de signes. Je reprends ici les termes employés par Jean-Marie Pradier lorsqu'il s'élève contre l'idée que le théâtre ne soit qu'une « épaisseur de signes », expression elle-même empruntée à Roland Barthes (Pradier, 1994 : 21). Tandis que le signe est propre à l'homme – système des signaux issus du langage –, le signal est commun à l'homme et à l'animal – système des signaux externes. Le spectateur ne peut se fier qu'à sa sensation pour parler de la danse. Les signaux qu'elle émet renvoient souvent au moi social, mais ne sont pas des signes directement traduisibles, interprétables. Certains spectateurs ne peuvent répondre « à chaud », leur émotion a été si forte que leur sentiment n'est pas encore formulable. Une forme de cheminement « cœur-pensée » se profile d'ailleurs; les spectateurs apprécient dans la danse le fait qu'elle parle plus aux émotions qu'à l'intellect, mais ces émotions se transforment la plupart du temps en signes que les spectateurs formulent, immédiatement ou avec plus de recul dans le temps.

Alors que le sens de l'œuvre contemporaine se pense plus en aval qu'en amont, qu'il procède d'un *faire* et se dégage du mouvement de l'œuvre et de sa réception, on remarque que le rapport que le spectateur de danse entretient avec lui est plus de type « sensoriel » qu'« explicatif ». Pourtant, il est important que cela fasse sens, que la danse « dise » quelque chose; elle ne peut être gratuite. C'est pourquoi l'abstraction qui essentiellement la caractérise génère un phénomène d'attraction-répulsion, le fait qu'elle ne dise explicitement « rien » séduit aussi bien qu'il repousse.

Une présence aux sens, donc, que le chorégraphe et ses danseurs entretiennent dans les phases de recherche et de construction. Un rapport au sens qui, des idées précédant une œuvre à sa réalisation, chemine. En effet, si elle est le fruit d'une démarche clairement articulée autour d'un thème qui fait sens pour le chorégraphe, la danse génère un sens *autre* qui émane du *mouvement* de l'œuvre et s'ouvre à la multiplicité des interprétations. Un mouvement que j'assimile aussi bien à celui de la danse même et à l'énergie de sa représentation qu'à celui, plus global, de l'œuvre se fabriquant.

3. Référence à des enquêtes menées auprès de spectateurs à la sortie de représentations de *Chinese Bastard* de Lin Yuan Shang et de *Sagen* d'Emmanuelle Vo-Dinh en avril et mai 2002. Les questionnaires portaient sur ce que le spectateur reçoit d'un spectacle de danse, ce qu'il en retient, ce qu'il en comprend, sur la manière dont il décrit ce qu'il a aimé ou pas. Ils touchaient également au titre du spectacle et à l'influence qu'il pouvait ou non avoir sur le regard du spectateur. Les questions s'intéressaient enfin aux écarts et aux liens existant entre la démarche et les intentions d'une équipe artistique et ce que le spectateur en reçoit. La plupart des questions étant à réponse ouverte, la synthèse en a été faite et est consultable dans mon mémoire de maîtrise.

Que les intentions premières s'attachent à un sens « programmé » – communiquer quelque chose de précis – ou au simple choix d'un thème « déclencheur » relatif aux arts plastiques, à la littérature, à une question de société ou d'une contrainte d'espace ou de mouvement, on remarque que du chorégraphe aux danseurs et du spectacle au spectateur les intentions s'affinent, comme au travers d'un filtre, et le sens, ou plutôt les sens, s'épanouissent pleinement dans la réception. Car si le spectateur est aux aguets des signaux émis, à l'écoute de sa perception et de ses émotions, il est aussi marqué par son « appétit sémiotisant » (Fèbvre, 1995 : 63) et sa capacité, voire sa tendance, fabulatrice. Quant à la première phase d'affinage, elle se situe au cours de la recherche menée par le chorégraphe et ses danseurs, souvent essentiellement nourrie d'improvisations. La matière se façonne avec le passage au corps et, le plus généralement, dans l'écoute de ce qui advient.

La danse aux sources d'un « drama pur »

Empruntant l'expression de « drama pur » à Laurence Louppe, j'aborde ici la capacité que peut avoir la danse, à la fois dans son rapport à l'immanence et au mouvement, à être aux sources d'une théâtralité nouvelle.

Après l'ébranlement des fondations de ce qui jusqu'à la « crise » décrite par Peter Szondi (1983) constituait le « drame absolu », la déconstruction du dramatique se caractérise, me semble-t-il, par le passage d'une transcendance à une immanence. Ce qui, aujourd'hui, s'épanouit dans ce qu'on appelle le « théâtre postdramatique » est en lien très étroit avec cette notion d'immanence. Ce théâtre d'après le drame ne le nie pas pour autant (Lehmann, 2002 : 35), mais une nouvelle forme de drame voit le jour, placée sous le signe du *vécu* scénique, de l'indéterminé, et accordant moins de place à la force du destin et à la prédétermination. L'ordre, l'étendue et la complétude de la fable s'écroulant, l'assemblage des actions qui la constituaient s'effrite avec elle, ainsi, bien sûr, que le rapport au texte, à la *mimesis*, au temps, au sens, à l'acteur... et même au spectateur. Cependant, les théories et les pratiques théâtrales contemporaines s'étant appliquées à redonner *corps* au théâtre en s'intéressant à la dimension physique de la scène, que l'on considère comme un point de départ et non plus comme un point d'arrivée, arrachent finalement le corps au destin qui l'enserrait et la théâtralité au drame qui précédait son existence et ne lui donnait pas, *a priori*, la possibilité de naître « d'elle-même ». J'entends par là faire référence à un modèle inversé : lorsque le destin régnait sur la fable dramatique,

l'enchevêtrement du corps dans le monde des choses demeura[it] étouffé [...]. Un théâtre qui prend congé du modèle dramatique retrouve la possibilité de redonner aux choses leur valeur et, aux acteurs de chair et de sang, l'expérience de la « chosification » devenue entre-temps étrangère (Lehmann, 2002 : 268).

Et à la théâtralité la possibilité de s'épanouir. Là où se situe la « théâtralité théâtrale », le corps est au centre du propos. Si un nouveau drame surgit, à quoi tient-il?

Dépassant les principes de la *mimesis* et de la fiction, le « théâtre de la perceptibilité » (Lehmann, 2002 : 156) cherche à intégrer les autres arts dans sa démarche et trouve évidemment avec la danse une formidable occasion d'affiner son rapport au corps, mais aussi à la sensation, au présent et à la présence, au réel et à une certaine « énergétique ». Cependant, la danse contemporaine est foncièrement empreinte de théâtralité.

Entrant sur la scène théâtrale, elle s'intègre « de fait » dans le processus spectaculaire qui, en instaurant un rapport de regardants/regardés, éveille déjà une forme de théâtralité, alimentée, d'une part, par l'isolement d'un événement hors du continuum de la vie et, d'autre part, par la tendance que peut avoir le spectateur à très vite s'emparer de ce qu'il reçoit et à le nourrir de fiction. Rappelons avec Gilles Deleuze qu'« entre deux figures toujours une histoire se glisse » (1984 : 10).

D'autre part, un tour d'horizon de la notion « actuelle » de théâtralité, émanant à la fois du discours de praticiens, de leurs œuvres et des propos de spectateurs, fait ressortir de la danse contemporaine des thématiques communes au théâtre. De manière générique, disons que se distinguent les notions d'*étrangeté*, de *fragmentation*, de *condensation* et de *reconnaissance*, « vestiges » à la fois de la notion de drame tel que le décrivait Aristote et « produits », des théories et des pratiques du siècle passé. Ainsi, *reconnaissance* et *condensation* apparaissant dans la *Poétique* alimentent aujourd'hui encore les discours dramaturgiques, de manière différente cependant. En effet, le plaisir de la *reconnaissance* pour le spectateur, d'ailleurs source de connaissance, passe du « versant actif » du théâtre à son « versant réceptif » (Guénoun, 1997 : 28), d'une reconnaissance interne au poème et à son « système des faits » (1997 : 35) à une reconnaissance de soi pour le spectateur. Si la danse produit des images qui renvoient les spectateurs à leurs affects et à leur condition d'hommes et d'êtres sociaux, elle induit aussi une reconnaissance de ce que les spectateurs ne connaissent pas, tant cet art touche aussi à des réalités enfouies. Même si le spectateur ne le formule pas et ne le formulera peut-être jamais, cette reconnaissance, revendiquée par les praticiens, est source d'une connaissance, qui, même en filigrane, restera inscrite en lui. Quant à la *condensation*, nécessaire à la structure de la fable, elle trouve aujourd'hui un écho dans le traitement de l'espace et de l'énergie. Il est nécessaire qu'elle soit, pour que le théâtre soit. Ce que revendique aussi bien Peter Brook qu'un chorégraphe comme Lin Yuan Shang, ancien acteur à l'Opéra de Pékin, dont la danse est empreinte d'une « sensation de théâtralité », liée à la présence du danseur, à son énergie, à son envergure et à sa plénitude dans l'espace. Cependant, une danse se faisant *a priori* hors de toute considération théâtrale s'épanouit aussi dans un rapport à l'espace et à l'énergie, dont la

notion de condensation n'est pas exclue, qu'elle soit d'ailleurs envisagée de manière positive ou négative. Quel que soit son traitement, il me semble que cette notion de condensation interroge toujours de façon implicite le théâtral.

Représentative des diverses expressions artistiques du XX^e siècle et encore au cœur des préoccupations contemporaines, la notion de *fragmentation* marque aussi bien le théâtre que la danse. Cette dernière s'empare, elle aussi, de la dissociation et du fragmentaire, du corps du danseur même à l'apparition fugace de personnages, de bouts de narration, de bribes de paroles, de borborygmes ou de sons produits par la voix, de texte... Ce que, dans la danse, Régis Durand (1987) appelle « le théâtre », c'est l'entrecroisement de divers matériaux issus d'autres arts et de nouvelles formes de narration, notamment développées par le cinéma ou la bande dessinée.

Enfin, on retrouve dans l'histoire du théâtre le rapport à l'*étrange*, conçu comme une distance au réel, fréquemment lié au théâtral dans les théories et les pratiques du XX^e siècle. Si, chez Aristote, elle s'exprime sous la forme d'une abstraction, elle se manifeste aujourd'hui dans le décalage, dans une distance qui, au final, nous renvoie avec force à notre propre réalité. Ainsi, Kantor cherche-t-il à dévoiler au spectateur par son « théâtre de la mort » un pan de sa réalité qu'il ne veut pas voir, l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* de Heinrich von Kleist est traversé par la notion d'obscurité, vers laquelle il faut tendre pour révéler la présence de l'absence, réinventer une autre réalité. Si le théâtre se fait l'écho du réel, il est aussi celui de sa face cachée, du domaine de l'invisible. La danse contemporaine, de par les investigations qu'elle mène sur le corps et l'intérêt qu'elle porte à l'écoute et à la conscience de ce qui advient, touche à un réel plus enfoui. Et les spectateurs sont sensibles au mystère et à l'étrangeté qui s'en dégagent.

À ces quatre notions relevant pour beaucoup du « théâtral » et traversant la danse contemporaine, s'ajoute celle « d'énergétique », à laquelle tout un pan du théâtre s'est intéressé – à commencer par Antonin Artaud – et que la danse interroge, de fait. Rejetant le mimétique, la domination de la parole et la tentation du sémiotique, ce « théâtre énergétique », décrit par Jean-François Lyotard à propos du travail chorégraphique de Merce Cunningham, se débarrasse de la représentation au profit du fait corporel et ne « lie pas la théâtralité au simulacre mais à la production d'affects, pas à l'intention mais à l'intensification » (Fèbvre, 1995 : 47).

Selon Régis Durand, une danse qui ne s'abandonne pas à une fuite éperdue dans le mouvement et qui ne cherche cependant à « imiter », mais à rendre sensible des états intérieurs, est productrice « d'effets théâtre » (1987).

Ces « effets théâtre » rejoignent les préoccupations d'un « théâtre postdramatique », car dans la poétique de la danse,

il y a aussi une autre théâtralité [...] : l'instauration d'une « scène », où les corps, mais aussi les ressorts compositionnels, organisent par le jeu des dynamiques, des contrastes, une « dramatisation » sans récit, une structure conflictuelle ou progressive d'énergies ou de couleurs. Ce que les Anglo-Saxons nomment « dramatic » sans qu'aucune idée d'intrigue théâtrale soit mise en jeu. « Dramatic » se dit couramment de toutes les compositions dites abstraites, de Humphrey à Cunningham. C'est précisément leur absence et de récit, et de mimétique, et de discours qui les renvoie aux racines d'un « drama » pur, qui n'a même plus besoin de contenus pour fonder le cadre de son actualisation (Louppe, 2000 : 260).

Le travail d'Emmanuelle Vo-Dinh, fondamentalement abstrait et à mille lieues de « pré-occupations » théâtrales, est, par exemple, producteur d'une forme de « *drama* », ce dont témoignent les réflexions de spectateurs, à propos de *Sagen*. Créé à partir d'un « prétexte à danser », le thème de la schizophrénie, ce spectacle dénué de toute tentative de figuration concrète d'un affect ou d'une situation, opère cependant une symbolisation « représentante », productrice de sensations et d'images renvoyant le spectateur à certains aspects de sa propre réalité. L'étrange, le mystère émanent de *Sagen*, la dynamique du rapport scène/salle qu'il induit, l'intensification propre à l'espace scénique génèrent une certaine théâtralité. La chorégraphe dit elle-même qu'une « forme de théâtralité » existe dans ses spectacles, mais que cela n'est « jamais une volonté de [sa] part » ; c'est uniquement « le processus dansé mis en jeu qui suscite cela... [...] cette forme de théâtralité se dégage d'une émotion vécue ! » (Extrait d'un entretien).

Cependant, si l'usage de ressorts plus évidemment théâtraux comme le costume, l'objet, la parole, le décor... est clairement voulu par un chorégraphe pour servir son propos, la création d'étrangeté, l'usage du fragmentaire ou de la référence – artistique, politique – ne sont pas toujours mis au service d'un « effet théâtre ». Mais ces éléments participent de la poétique de la danse contemporaine, au même titre qu'ils « travaillent » le théâtre, sans que les chorégraphes les rattachent forcément au théâtral.

C'est ce « *drama* », contenu dans la danse, avant même que l'on cherche à en produire, sans qu'il soit voulu, qui inspirerait un nouveau théâtre. Plus précisément, comment cette « énergétique » décrite par Jean-François Lyotard comme un théâtre « des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence » (Lehmann, 2002 : 52) reliaierait-elle au théâtre l'action d'un drame disparu?

Le lieu de déploiement d'une nouvelle forme d'action

Le dépassement de la structure du drame et de ses constituants logiques semble donner lieu à une forme de *déplacement*; la dynamique dramatique étant reléguée au second plan, une « dynamique scénique » (Lehmann, 2002 : 104), singulièrement liée à l'état et à la situation plus qu'à l'action « active », la relaie. État, situation, dramaturgie de l'espace, du corps et du potentiel donnent naissance à une nouvelle forme d'action : une action que l'on pourrait qualifier de « physique », résultant d'un ensemble de forces émanant de la scène, agissant sur le spectateur et stimulant son *activité réceptrice*. Un déplacement *physique*, se manifestant aussi bien au niveau du corps de l'interprète que de l'énergie de la représentation.

C'est dans la danse que ce déplacement trouve son expression privilégiée : « le processus dramatique se déroulait *entre* les corps, le processus postdramatique se joue *sur* le corps » (Lehmann, 2002 : 264). Les phénomènes qui, de façon remarquable, émergent de la danse constituent une *matière* pour un théâtre « en crise ». Voilà pourquoi je pense à elle comme à un laboratoire pour un théâtre qui se cherche. Comme elle s'intéresse au théâtre – et s'en nourrit – elle représente l'épanouissement du potentiel d'une dramaturgie nouvelle. Jan Lauwers accorde à la danse le même « statut » qu'à des monologues dans *No comment*⁴ et lui attribue aussi la même « capacité » langagière et dramaturgique. « Ce solo de danse », dit-il, « c'est une femme qui ne communique plus que par son corps⁵ ».

Si le corps est bien le premier lieu qui intéresse le théâtre dans la danse, c'est d'abord parce qu'elle est un formidable laboratoire d'exploration du geste. En effet, ce *geste* que la danse contemporaine s'est attachée à différencier du *mouvement* travaille à se défaire de la signification qui traditionnellement lui est attribuée. Produit, dans la sphère du signe, par les extrémités du corps que sont essentiellement les bras, les mains et le visage en tant que siège de l'expressivité, il n'émane, dans la danse et dans les arts du mouvement, que d'un fragment du corps. Cependant, de la grande modernité à nos jours, quelle que soit la manière dont il a été abordé ou traité, le geste passe, lui aussi, d'une forme prédéterminée à une forme résultant du mouvement même. Martha Graham écrit dans ses *Notebooks* que « le mouvement est la semence du geste » (Louppe, 2000 : 107).

4. Créé en 2003, ce spectacle est une succession de quatre portraits de femmes dont trois monologues et un solo de danse.

5. Commentaires recueillis avant la création du spectacle et apparaissant dans le programme du Théâtre de la Ville à Paris (mai 2003).

Globalement, le geste a tendance à se fondre dans le mouvement. Soit il est tout simplement banni, comme chez Cunningham, soit il s'intègre à la danse et devient matière d'un « jeu chorégraphique et poétique » (Launay, 1990 : 284), comme chez Trisha Brown. D'autres courants le considèrent comme une forme en mouvement : « conçu dans ou pour son contexte historique, social ou politique », sa critique ne passe plus par sa « neutralisation, mais au contraire par son outrance ou par une autre forme de théâtralisation. C'est le sens du geste, sa normalisation sociale, sa finalité qui sont critiqués » (Launay, 1990 : 285). On pense par exemple au travail de Pina Bausch, dans lequel le geste quotidien devient souvent matière à danser. Ainsi, dans *Kontakthof*, les petits gestes des danseuses affairées à réajuster une bretelle ou une mèche de cheveu repris plus tard et transformés par la danse qui les éloigne de leur cadre réaliste. Par ailleurs, un geste neuf apparaît, émanant également d'un travail sur le centre et les profondeurs du corps : aboutissant sur les extrémités, il se fait « finition du mouvement central respiré » (Louppe, 2000 : 106).

À nouveau traitement du geste, nouveau type d'action. Lehmann décrivant le corps postdramatique comme « corps du geste » (2002 : 267), dresse le tableau des thématiques nourrissant, avec la danse, de « nouvelles images du corps » (2002 : 265). De la libération d'énergies jusqu'ici inconnues ou rejetées (animalité, folie...), de l'abandon d'un corps idéal (comme chez Meg Stuart ou Wim Vandekeybus), de l'exploration de postures nouvelles ou de matières que peuvent être les bruits du corps (chutes, respiration...) et le surgissement de la voix et du langage, à la décomposition d'actions quotidiennes transformées par la technique du « *slow motion* » (Bob Wilson)... une action *physique*, *immanente* et plus ou moins *intense* voit le jour.

Concernant cette intensité, les pratiques et les avis divergent, de la notion de « motion », décrite par Alwin Nikolais, au rejet de toute intensité dans la danse. Si le terme « d'énergie » peut très vite devenir trop général et désigner plusieurs choses à la fois (Delbosq-Pradier, 2002), beaucoup s'accordent sur le fait que pour qu'il y ait danse, il faut qu'il y ait une certaine intensité : intensité d'être du danseur et intensité de l'expérience qui « porte » et « transporte » le mouvement (Louppe, 2000 : 108). Ainsi, l'idée de « motion » reposant sur la pleine conscience du geste qui devient danse – et sans laquelle il ne pourrait y avoir de danse – s'oppose à la *mimesis* de l'action, qui, selon Laurence Louppe, ne demande qu'à employer les codes de reconnaissance en place sans se soucier de la « qualité » du geste. Révélant les qualités fondamentales de l'acte, le « motion » échappe au naturalisme (2000 : 120). « Si je prends deux heures pour lever ma main jusqu'à ma tête », écrit Nikolais, « ce sera peut-être d'un ennui mortel, mais ce sera de la danse » (Louppe, 2000 : 108). Interrogée par Séverine Delbosq-Pradier, Christine Gérard décrit le « motion » comme « une énergie qui va jusqu'à l'action. Le motion est le moteur du

mouvement, il n'y a pas de motion sans action et pas d'action sans motion » (2002 : 33). Le mot « action » fait aussi partie du vocabulaire des danseurs.

D'autre part, une action nouvelle proviendrait aussi de ce qui sur scène est *immanent* et qui, en d'autres termes, « agit de soi-même ». On a vu que le *mouvement* de l'œuvre dansée *agit* sur son récepteur. D'un bout à l'autre de l'œuvre, une sorte de flux actif et prolifique opère⁶. Si l'exploration du geste nourrit une action nouvelle, la présence intensifiée de l'interprète et son rapport à la réalité de la scène – dans l'ici et le maintenant de la représentation – sont aussi porteurs d'une certaine dramaturgie. Lehmann évoque à ce propos un phénomène d'« auto-dramatisation de la *physis* » (2002 : 265).

Enfin, ce qui *agit* sur scène provient aussi d'un ensemble. Le spectacle contemporain s'envisage comme ce qu'Eugenio Barba appelle un « tissage » (1995 : 48), un assemblage d'actions qu'il délègue à « l'intrigue », nécessaire au dramatique. Ce qui pour lui se niche aussi bien dans l'agencement des lumières, des sons, de l'espace que dans ce que les acteurs font ou disent. La danse elle-même engendre un univers – que nous avons ici brièvement tenté de décrire – au sein duquel diverses connexions *potentiellement* dramatiques s'établissent et retiennent l'attention du spectateur. Si tout, à l'évidence, provient d'abord du corps, on remarque que scénographie, musique, traitement de l'image et des lumières... répondent la plupart du temps aux investigations chorégraphiques et les nourrissent. L'action scénique dépasse le corps même de l'interprète.

« Laboratoire » d'une action *physique* et *immanente*, la danse se nourrit elle-même de ce que les autres arts lui inspirent et alimente aussi la *matière* de cette « action nouvelle ». Lorsque Bernardo Montet s'empare avec *O. More* de la figure d'Othello, c'est pour explorer, outre le thème de la folie des hommes, celui de « l'identité au sens le plus archaïque : premier désir, première étreinte, rapport au sol, à la marche, à la voix. [...] Il crée une langue qui nous parle de la séparation, du corps, de sa culture et de son rapport à la société; de l'amour à la guerre⁷ ». C'est là un bel exemple contenant sans doute l'un des aspects d'un théâtre à *venir* : l'appropriation ou la réappropriation de mythes et de thématiques, devenant *matières* à *action immanente*.

6. Je reprends ici des conclusions auxquelles j'ai pu parvenir au terme de mes recherches sur l'intentionnalité. Se définissant philosophiquement comme intention de signification, cette dernière m'apparaît en danse comme une force active; la conscience se créant en créant le sens de son objet, la « conscience artistique » du chorégraphe et de ses danseurs tend vers la signification de ce qu'elle perçoit, la « conscience réceptrice » aussi. Fondamentalement présente, l'intentionnalité *agit*, comme l'énergie émanant du *mouvement* de l'œuvre dans son ensemble *agit*.

7. Texte du programme du Théâtre de la Bastille, signé Irène Filiberti, février 2003.

Parmi toutes les formes d'art qui actuellement nourrissent un théâtre « en crise », la danse contemporaine nous apparaît comme un formidable laboratoire d'une « action nouvelle ». On remarque en effet que beaucoup d'éléments qui la façonnent correspondent aux préoccupations d'un théâtre « postdramatique ». Il s'agit essentiellement du rapport étroit qu'elle entretient avec la notion d'immanence, de son détachement par rapport au sens prédéterminé et de sa capacité à être comme aux sources d'un « drama pur ». Que cela soit recherché ou pas par ceux qui la font, la danse est productrice « d'effets théâtre ». Une action physique et non pas « active » s'y révèle, tenant aussi bien au traitement du corps, de l'état, de la situation et de l'espace qu'au potentiel déployé par la représentation spectaculaire dans son ensemble, stimulant l'activité réceptrice.

Among the many art forms that now drive a theatre "in crisis", contemporary dance seems to us to be a formidable workshop for "new action". One can observe many of the elements that make up dance in the preoccupations of what has been called a "postdramatic theatre". Essentially, this describes the close relationship created between the notion of immanence, a certain detachment with respect to predetermined meaning, and an openness to the sources of "pure drama". Whether by design or not, dance produces theatrical effects. Physical action, as opposed to active physicality, reveals itself, drawing not only upon the uses of the body, mental state, situation and space, but also upon the potentiality created by scenic representation as a whole, as an activation of receptivity.

Bibliographie

- BARBA, Eugenio, « Dramaturgie. Actions au travail », dans Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), *Bouffonneries*, n° 32-33, 1995, p. 48-51.
- DELBOSQ-PRADIER, Séverine, « La danse contemporaine et le discours sur l'énergie », *Théâtre/Public*, n° 164, 1^{er} trimestre 2002, p. 31-36.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, t. 1, 1984.
- DURAND, Régis, « Que le théâtre est l'avenir de la danse (ou réciproquement) », *Les années danse, Art Press*, Spécial danse, hors série n° 8, 1987, p. 34-36.
- FÈBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1995.
- GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé, 1997.
- GUY, Jean-Michel, et Dominique JAMET, *Les publics de la danse*, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, France, 1991.
- KLEIST, Heinrich (Von), *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. J. Outin, Paris, Mille et une nuits, 1993.
- LAUNAY, Isabelle, « La danse entre geste et mouvement », dans Jean-Yves Pidoux (dir.), *La danse art du xx^e siècle?*, actes du colloque des 18 et 19 janvier 1990, Université de Lausanne, Lausanne, Payot, 1990, p. 275-287.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- PRADIER, Jean-Marie, « Le public et son corps, Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120 (novembre-décembre), 1994, p. 18-33.
- SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- VO-DINH, Emmanuelle. Extrait d'un entretien dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, octobre 2002.